

Trayectorias de la oblicuidad¹

Dr. Luis Menacho
IHAAA.FBA. UNLP

Estación Viena. 1929

Dedicada a su hija Christine, -quien luego de la segunda guerra se exiliará en la Argentina- la *Sinfonía Opus 21* de Anton Webern fue escrita entre los años 1928-29 y estrenada en Nueva York.

Una obra- un nuevo paradigma

1

2

MEINER TOCHTER CHRISTINE

Aufführungsrecht vorbehalten

I

Ruhig schreitend (♩ = ca 50)

ANTON WEBERN, OP. 21

Klarinette^{*)}

Baß-Klarinette^{*)}

1.^{*)} Hörner

2.^{*)}

Harfe

1. Geige

2. Geige

Bratscho

Violoncell

^{*)} Klingt wie notiert

Anton Webern, *Sinfonía Op. 21*, primer movimiento. Universal Edition. Viena 1929. Las líneas de colores marcan las voces del doble canon correspondientes a cada variante de la serie.

Algunos caracteres:

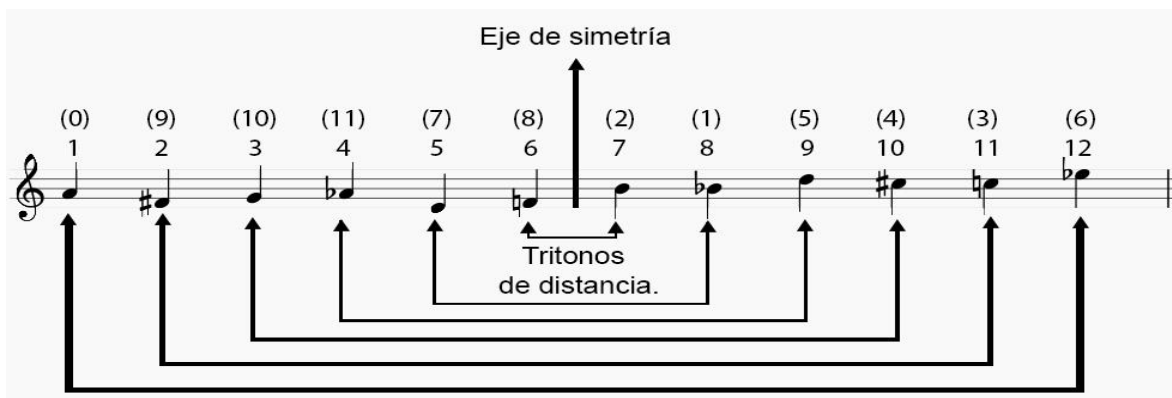
- 1- Organización simétrica de la serie dodecafónica
- 2- Doble canon que se distribuye entre los diferentes instrumentos en amplios intervalos formando una *klangfarbenmelodie*²

¹ Texto escrito para la 5ta. Bienal Universitaria de Arte y Cultura para la presentación en la mesa redonda "Cruz del sur: cinco constelaciones artísticas en las revueltas del 68 desde Argentina." En el marco del proyecto de investigación "Modernidad y giro decolonial" y dirigido por María de los Ángeles de Rueda y Gerardo Guzman. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Octubre de 2018.

² Traducido como "melodía de timbres" donde la variación del timbre puede generar la sensación de un cambio de altura, es uno de los más significativos aportes de Arnold Schoenberg especialmente en su pieza *Farben* (colores) N° 3 de las Cinco piezas para orquesta Op. 16 de 1909.

- 3- Instrumentación mínima
- 4- Dos movimientos: el primero ¿con forma cuasi sonata?... el segundo un tema con siete variaciones ¡simétricas!

Y la búsqueda de la simetría como con la serie que construye inspirada en el cuadrado Sator



Anton Webern, *Sinfonía Op 21*. Serie simétrica, donde desde el eje de simetría fa-si (tritono) se espejan los mismos intervalos que a su vez de forma simétrica forman cada cual otro tritono³.

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS⁴

Este viejo palíndromo que adoraba Webern, aquellas viejas intenciones de conectar el orden de la música con un orden inmanente... ¿funcionó?

¿Che voui?

Dijo tantas veces la música

Y lo nuevo, por supuesto, la sorprendente polifonía oblicua...

³ Gráfico, www.wikipedia.org

⁴ Con la expresión cuadrado Sator se indica una estructura con forma de cuadrado mágico compuesta por cinco palabras latinas: SATOR, AREPO, TENET, OPERA, ROTAS, que, consideradas en conjunto (de izquierda a derecha o de arriba abajo), dan lugar a un multipalíndromo. Presente en numerosas construcciones romanas y medievales en Europa posee numerosas simbologías asociadas con el misticismo y el esoterismo antiguos. Una posible traducción podría ser SAT ORARE POTEN ET OPERA ROTAS: “Suficiente poder para orar y para trabajar a diario”. Fuente https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadrado_sator

¿Quién inventó el contrapunto?
 ¿Y la monodía acompañada?
 ¿Y la homofonía?

Sin embargo Webern inventó una textura... la oblicuidad que trasciende la dimensión horizontal-vertical.
 Melodía-armonía y algo más...
 un plus de... ¿qué?

Una perspectiva que resignifica esos dos conceptos tradicionales de la música occidental logrando algo nuevo. Entre la *klangfarbenmelodie schoenbergeana* y sus estudios de la polifonía flamenca de Heinrich Issac con Guido Adler quien dirigió su tesis años antes.

¿Quizá por eso ese arcaísmo del compás de 2/2?- lo viejo y lo nuevo mezclados dan algo sorprendentemente nuevo. Quizá como Debussy algunos años antes; mezclando modos, escalas exóticas con la técnica del montaje proveniente del cine construyó una música sorprendente...

Parada 1: Nueva York. 1952

La recepción/la reescritura

Morton Feldman en un concierto de la Filarmónica de New York, escucha allí la Sinfonía Op. 21 de Webern
 Shock en Morton

Y otro shock... cuando Morton compone su *Piano piece* 1952. Un obra escrita desde su lectura de la polifonía oblicua weberniana... sin serie pero lo mas lento posible y con todos los ataques lo mas iguales posibles...

6

Piano Piece 1952

Slowly and quietly with all beats equal

Morton Feldman

Morton Feldman, *Piano piece* 1952. Peters Corp. New York. 1989

Adiós expresión romántica
Adiós serie dodecafónica
Adiós variabilidad tímbrica –*klangfarben*–

Bienvenido el tiempo como material a organizar, tiempo a “poner en obra”. La superficie que visibiliza al sonido⁵ ocurriendo en su devenir, el sonido como duración. La experiencia de América.

4

Parada 2: São Paulo. 1952

La recepción/ la traducción

Los hermanos Augusto y Haroldo do Campos junto a Decio Pignatari fundan el grupo Noigandres y con él a la poesía concreta brasileña.

“Augusto de Campos, entre los poetas del grupo Noigandres, parece ser el más directamente interesado en la experimentación sonora. Es autor de dos importantes libros sobre música, *O Balanço da bossa—e outras bossas* [El balance de la bossa nova— y otras bossas], y *Música de invenção* [Música de invención], y, desde los años 50, su poesía ha ensayado persistentemente modalidades de escritura fusionadas con la música. Su micro-secuencia de poemas sobriamente diagramada *Poetamenos*, de 1953, ayudó a lanzar el concretismo en Brasil, y está inspirada por la noción de *Klangfarbenmelodie* de Anton Webern. Las ideas musicales de Augusto de Campos fueron, como es esperable, bastante poco ortodoxas desde sus inicios, una mezcla de teoría dodecafónica de la escuela vienesa con el swing de la bossa nova. La audacia visionaria del prefacio de *Poetamenos* es impresionante”⁶

KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres)

com palavras

como en Webern:
una melodia contínua deslocada de um instrumento para outro,
mudando constantemente sua cor
(VIVA VAIA 65)

⁵ Quizá por esta razón Feldman decía que se sentía más cercano a decir que componía *lienzos en el tiempo*, más cerca de la pintura y su experiencia de la superficie plástica como analogía de su búsqueda en la música. Los sonidos son como *sombras* que ocurren sobre la superficie ilusoria de la música. Feldman, Morton. *Entre categorías*. En *Pensamientos verticales*. Trad. de Ezequiel Fanego. Ed. Caja negra. Buenos Aires. 2012.

⁶ Bessa, Antonio Sergio; “La imagen de la voz” en *Poetamenos de Augusto de Campos*. Disponible en <https://revistavertebra.files.wordpress.com/2009/10/o81.pdf>

Augusto de Campos; *Música de invenção*. Introducción a *Poetamenos*. 1953.

Como lo escriben en uno de sus poemas, la escucha y la búsqueda de una traducción a la poesía es directa. La palabra impregnada del color de la *klangfarbenmelodie*



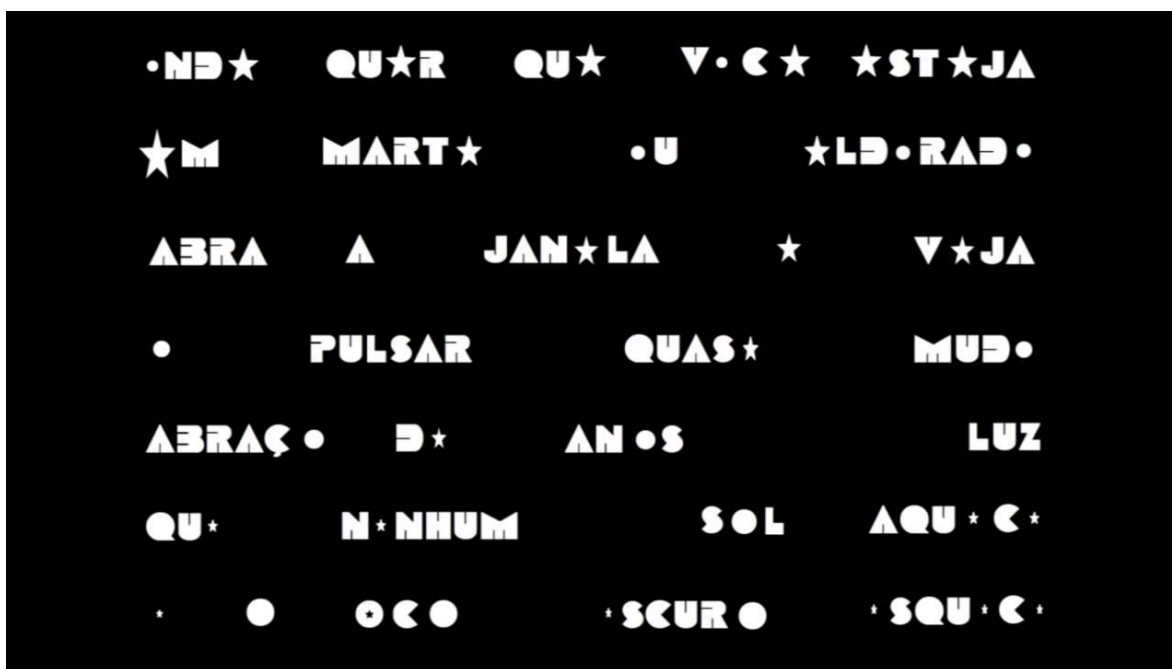
Augusto de Campos; *dias dias dias*, incluido en *Poetamenos*. 1953

Como vemos en *dias dias dias*, la palabra deviene diseño, espacialidad y movimiento. La colaboración además con vanguardias de la MPB⁷ fue clave como el caso del trabajo de Augusto de Campos con Caetano Veloso en la musicalización de algunos de sus textos como con *Pulsar* del año 1975⁸. En *dias dias dias* con una parte instrumental interpretada con un piano eléctrico sobre la base de la reminiscencia de la melodía de *Volta-* de Lupicino Rodrigues, emerge la parte vocal de Caetano buscando diferentes

⁷ MPB es la sigla de Música popular brasileira.

⁸ Versión audiovisual disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BfO6r1toEgQ>

timbres vocales en la emisión⁹. En *Pulsar* Caetano elabora una versión muy interesante y cercana al estilo weberniano tanto en la búsqueda tímbrica como en la ausencia de tonalidad.



Augusto de Campos, *O Pulsar* (fragmento) de *Stelegramas*. 1975. En 1984 el cineasta brasileño Paulo Barreto realizó una célebre animación con el poema y la música de Caetano.

No hay dodecafonismo por supuesto pero si una elección de alturas en registración fija, como analiza muy claramente el poeta e investigador chileno Felipe Cussen

“(...) salta a la vista el reemplazo de dos vocales (O y E) por signos (luna y estrella, respectivamente). Esta particularidad constituye el punto de partida para su musicalización (realizada en 1975, el mismo año de su escritura): si antes los colores determinaron los timbres de voz, aquí la entonación se mantiene uniforme, pero se agregan instrumentos específicos a las dos vocales marcadas, un golpe seco de tambor a la O y una nota aguda de piano a la E. Además, se fijan alturas precisas en el canto a las cuatro vocales implicadas: a la O/luna corresponde a un LA, la E/estrella a un SI de la octava superior, y tanto la A como la U a un MI intermedio. La superposición gráfica de "eco"/"oco" del último verso también se escucha en la única superposición (disonante) de notas. Por un segundo la voz se duplica, para luego reunirse, sin encontrar nunca una resolución melódica. Rítmicamente, cada sílaba equivale a una nota de igual duración, a veces intercaladas por silencios, con leves detenciones en los cortes de verso”¹⁰

⁹ Cussen, Felipe; *Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso* Universidad Diego Portales. PORES A Journal of Poetics Research. Disponible en http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen_Poemas_como_partituras

¹⁰ Cussen, Felipe; *Op cit.*

En el año 1966 el compositor brasileño de tradición escrita Gilberto Mendes¹¹ pone música al poema de Decio Pignatari, *Beba Coca Cola*, un motete en Re menor como anuncia la partitura pero completamente resignificado en la búsqueda de variabilidad lineal que caracteriza de esta tipología musical europea; el texto –fuertemente crítico del imperialismo comercial norteamericano- es tratado con registración fija en las alturas y con recursos tímbricos que aluden a la acción de satisfacción ante la bebida cola (a saber con exhalaciones y un eructo) para culminar con la palabra cloaca escrita en una gran cartel¹².



Decio Pignatari, *Beba Coca Cola*, 1958

Parada 3: Venecia (vía Darmstadt). 1956¹³

Luigi Nono compone *Il canto sospeso* para solistas, coro y orquesta; una obra basada en cartas escritas por víctimas del campo de concentración de Auschwitz-Birkenau en Polonia durante la ocupación nazi en la segunda guerra mundial

¹¹ Compositor brasileño miembro del grupo Noigandres y firmantes del Manifiesto Musica nova.

¹² Existen numerosas versiones disponibles en la web.

¹³ Luigi Nono, junto con Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y otros encuentran en Anton Webern y su técnica polifónica el modelo para el desarrollo textural del serialismo integral. Pueden consultarse piezas tales como las *Klavierstücke* y *Kreuzspiel* de Stockhausen, *Le marteau sans maître* y las *Structures I y II* de Boulez entre otras piezas ya clásicas de esa época.

“Lo que llamamos *campo* es un estado de intensidad dolorosa. Cuando se lo quiere pensar retrocede, pues el pensamiento cosifica lo que es un puro suceso, un suceso impensable, o que deja de ser cuando se lo piensa”.¹⁴

Konzentrationslager

[No puede escribirse poesía después de Auschwitz dijo Adorno una vez]

La humanidad llegó a esto... ¿Cómo seguir?

... Ich habe kein Angst vor dem Tod...¹⁵

Y su tratamiento en la textura vocal

The image shows a page of a musical score for Luigi Nono's 'Il canto sospeso', No. 9. The score is written for Soprano, Contralto, Tenor, Bass, and Timpani. The lyrics are in German and Spanish, reflecting the historical context of the Holocaust. The music is characterized by fragmented vocal lines and a complex, oblique polyphony. Dynamics such as ppp (pianissimo), f (forte), and mf (mezzo-forte) are indicated throughout the score.

Luigi Nono, *Il canto sospeso*. Nº 9 Schott Verlag

Nono encontró en la polifonía oblicua una configuración que le permitió escribir una textura vocal hecha de fragmentos, pedazos rotos de las cartas que fueron escritas en el campo de concentración por los condenados a muerte. La técnica no solo es algo nuevo sino que deviene como *poiesis* del testimonio, del fragmento hallado, de la palabra rota y el discurso suspendido. La frágil materialidad.

¹⁴ del Barco, Oscar; *Algo sobre los campos de exterminio*. En Revista Nombres Nº 10. Córdoba. 1997. En Escrituras. Filosofía. Ed. de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 2011.

¹⁵ “No tengo miedo a la muerte”.

Parada 4: Buenos Aires (vía Freiburg im Breisgau) 1968

Durante el año bisagra de 1968 -clave en término de las revueltas sociales y políticas tanto en Argentina como en Europa, el sedimento social en ebullición que hallaría cauce tanto en el Mayo francés del 68' como en la Argentina del Cordobazo al año siguiente- la compositora Graciela Paraskevaídís se encuentra estudiando en Freiburg con una beca, allí compone dos piezas corales a partir de textos del poeta italiano Cesare Pavese. *La terra e la morte* es el primero compuesto con una recopilación de varios textos de Pavese con el mismo título.

Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgnerà dal fondo
come un frutto tra i rami.
C'è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
t'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell'estate.¹⁶

En esta obra la compositora aplica la escritura oblicua a las voces quizá derivada del tratamiento vocal que hace Nono en *Il canto sospeso* pero a diferencia del compositor italiano lo realiza desde un material cromático derivado con un cluster¹⁷, desdeñando a la vez la organización cromática y sus extrapolaciones a los diferentes parámetros propias del tratamiento serial¹⁸

“El texto se reconstruye silábicamente y se reparte entre las distintas voces. En la partitura, la continuidad de las palabras es indicada por líneas rectas que conectan los sonidos sucesivos en los que se dividen los vocablos. Se introducen muy discretamente algunas formas de emisión menos habituales como el *parlato* y el *glissando*. La dinámica esta aplicada a cada ataque, pero se evita la discontinuidad extrema y la regulación numérica del serialismo...”¹⁹

¹⁶ Pavese, Cesare; *La terra e la morte*. Texto de la primera sección.

¹⁷ Cluster significa racimo y aplicado a la música es un conjunto de sonidos simultáneos de un grupo cromático o diatónico de frecuencias cercanas en el registro.

¹⁸ Corrado; Omar “*Altre voci risvegli*” *Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre poemas de Cesare Pavese*. En Corrado, Omar (Compilador) y otros; *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Gourmet musical Ediciones. Buenos Aires 2014. La cursiva es del autor.

¹⁹ Corrado, Omar; Op.cit.

Aquí, la polifonía oblicua weberniana y -quizá como sospechamos- pasada por el tamiz de Luigi Nono²⁰, se descubre como un modo de configurar un texto poético. No hay una voz individual, sino antes bien una coralidad en el sentido más fuerte del término, un “nosotros” que canta y que reconstruye el texto y la voz: las líneas que atraviesan las cuerdas nos sólo enmarcan la continuidad lineal del texto sino que, en la práctica coral específica es literalmente una “ayuda” para la conformación de la textura vocal global.

6

sopr. *mf* *gliss.* *3* se non non mai mai do

contr. *mf* nul - la *mf* nul - la *f* mai nul - la

ten. *mf* la pa - ro - la dal *f* mai nul - la

baj. *mf* che sgor-ghe-rà fon co-me

7

sopr. *gliss.* to tra ra *3* mi

contr. *f* mai *mf* ra *gliss.* mi

ten. *mf* un mai nul - la

baj. *f* frut i mi

Graciela Paraskevaïdis, *La terra e la morte* para coro mixto. 1968. Partitura disponible en <http://www.gp-magma.net>

Paraskevaïdis compone así desde los textos de Pavese una coralidad mediante el uso la técnica de la polifonía oblicua, pero desligada de toda técnica dodecafónica como en el caso de Nono, en su lugar, el material de las verticalidades cromáticas en registración fija es preeminente “... la exposición monódica de los doce sonidos del acorde base, distribuidos como *Klanfarbenmelodie* entre las cuerdas y conservando su registración original.”²¹ La compositora construye así una nueva vocalidad expresiva: ni sólo lineal ni

²⁰ Esta sospecha tiene un fuerte argumento, el esposo de Graciela Paraskevaïdis, el también compositor Coriún Aharonián estudió con Nono a quien conoció en 1967 a instancias del Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM) en Buenos Aires. Además el propio Nono puso música a dos textos de Pavese *La terra e la compagna*, para soprano, tenor, coro e instrumentos de 1957 y *Sarà dolce tacere*, canto para 8 solistas sobre *La terra e la morte* en 1960. Asimismo también incluyó textos del poeta italiano en la célebre obra *La fabbrica illuminata* de 1964.

²¹ Corrado, Omar Op cit.

solo vertical. Una diagonal que atraviesa los campos armónicos en una tercera dimensión. La idea de una constelación armónica emerge²².

Posdata: Santos, SP 1989

Gilberto Mendes, escribe *Um estudo? Webern e Eisler caminhan nos mares do sul...* como parte de sus siete estudios para piano para el pianista José Eduardo Martins, aquí el homenaje a ese vínculo entre la escritura oblicua y su influencia en los compositores americanos. El material sonoro ya no es ni serial ni el cromatismo vertical del cluster sino que es un conjunto de citas deconstruidas de Hans Eisler, Leo Robin y el propio Mendes²³.

Nuevamente una escritura polifónica oblicua se dibuja por el espacio acústico del piano con el pedal generando una resonancia. El batimento de tiempos unitarios de negra emulan los pasos del caminar

²² Como constelación armónica entendemos todo fenómeno sonoro no atribuible a las dimensiones lineales ni horizontales de manera excluyente sino a ese *plus* que se origina en Webern desde estos postulados: *ni horizontal ni vertical... diagonal...* no es una supresión de las primeras sino que por el contrario es más que melodía, más que armonía. La escritura de sonidos en amplios intervalos desconecta la dimensión vertical-horizontal y traza fuerzas entre distintos planos sonoros, la variabilidad tímbrica agrega el carácter aislado de cada fenómeno pero que, en su unicidad, genera un todo armónico no reducible a una organización a priori como en los antiguos acordes, puesto que no hay melodía lineal con quien “acordar”. Así, Objeto sonoro, klangfarben y constelación son conceptos de una nueva época. Entendemos que la prefiguración de este concepto en la obra de Webern fue clave para comprender los fenómenos sonoros propios de la música electrónica desde los cincuentas. Lo hallamos especialmente en la obra de Helmut Lachenmann como concepción derivada de la música concreta instrumental por caso. Es muy interesante recordar como Luigi Nono hablando acerca de algunos fenómenos sonoros relacionados con el espacio acústico durante los ensayos de su *Prometeo* afirmaba que ciertos fenómenos sonoros eran ya casi indeterminados por la configuración sonora resultante desde la combinatoria entre la escritura, la electrónica y el espacio. Esta afirmación resulta muy sugestiva para quien fuera un cabal representante del serialismo.

²³ “Neste estudo estão presentes, portanto, a influência do minimalismo, a ambigüidade entre o sistema tonal e a atonalidade, bem como as citações, no caso aqui exposto, de Hans Eisler, Anton Webern, música de cinema tema Blue Hawaii, de Leo Robin e do próprio Mendes Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour. Bezerra chama a atenção para o fato de que todos esses elementos – Eisler, Webern, a música de cinema, a influência da literatura” Alessio de Aguiar, Beatriz. Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes, Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Musicologia – área de concentração Práticas Interpretativas – do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins. Sao Paulo 2008.

UM ESTUDO? EISLER E WEBERN CAMINHAM

piano solo

para José Eduardo Martins

NOS MARES DO SUL . . .

GILBERTO MENDES Fevereiro 1989



Gilberto Mendes, *Um estudo...* partitura autógrafa del compositor.

Un procedimiento que devino en numerosas producciones tanto dentro del campo de la música popular como en la tradición escrita nos revela la potencia creativa y los alcances de uno de los postulados de la poética weberniana. Más allá de saltar diferencias entre lo que se denomina como el campo de la “música popular” y el de la música culta” resulta revelador como este procedimiento ha encontrado una manera de poder decir desde el fragmento, desde la alusión y la palabra reencontrada tanto desde una precariedad discursiva como testimonio como en Nono o Paraskevaídís, al tiempo que procedimiento de materias experimentales de resonancias múltiples. Ese germen dio maravillosos frutos en una tierra fértil durante gran parte del pasado siglo XX. Cruzando la frontera oceánica, en los mares del sur.

Parque Sicardi 08-10-2018

Referencias bibliográficas:

- Alessio de Aguiar, Beatriz; *Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes*, Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Musicologia – área de concentração Práticas Interpretativas – do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Orientador: Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins. Sao Paulo 2008. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-222040/pt-br.php>
- Bessa, Antonio Sergio; *La imagen de la voz en Poetamenos de Augusto de Campos*. Disponible en <https://revistavertebra.files.wordpress.com/2009/10/081.pdf>
- Corrado; Omar “*Altre voci risvegli*” *Las obras corales de Graciela Paraskevaídís sobre poemas de Cesare Pavese*. En Corrado, Omar (Compilador) y otros; *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Gourmet musical Ediciones. Buenos Aires 2014.
- Cussen, Felipe; *Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso* Universidad Diego Portales. PORES A Journal of Poetics Research. Disponible en http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen_Poemas_como_partituras
- del Barco, Oscar; *Algo sobre los campos de exterminio*. En Revista Nombres N° 10. Córdoba. 1997. En Escrituras. Filosofía. Ed. de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires, 2011.
- Feldman, Morton. *Entre categorías*. En *Pensamientos verticales*. Trad. de Ezequiel Fanego. Ed. Caja negra. Buenos Aires. 2012
- Nono, Luigi; *Una testimonianza di Luigi Nono [su Il canto sospeso]* en *La nostalgia del futuro*. Scritti scelti 1948-1986. Il Saggiatore. Milano. 2007.